

»Dobro ješ, ljubček,« je rekla, ko je položila na njegovo stegno svojgo tacho, zdaj že podobno tigrovi. »In kako dišiš, to, to!« je obožujoče rekla. »Tak duh je vse kaj drugega kakor mišji.«

»Saj samo jem,« se je otroško nasmehnil.

»Jaz tudi!« je zapihala svoje bistvo. Še dvakrat bolj se je povečala in ga na mah pospravila s tega sveta.

OB NEKATERIH VPRAŠANJIH SLOVENSKEGA GLASBENEGA ZGODOVINOPISJA

Dragotin Cvetko

R. Ajlec je čutil za potrebno, da glede na čas ustreznih natiskov z zamudo, ki na splošno sicer ni v navadi, objavi svoja razmišljanja in svoje pripombe k mojim dosedanjim orisom zgodovine slovenske glasbe.¹ V naslovu tega prispevka je uporabil izraz »zgodovinoslovje«, pozneje v tekstu pa tudi »zgodovinopisje«, ki ga rabim ravno tako jaz. V tem prispevku so nekatera naziranja in formulacije, o katerih so mnenja lahko različna. Zelim se dotakniti teh, za katere mislim, da so glede na načelno naravo, ki jim gre, bolj bistvene. Tudi bralci bodo s tem vanje uvedeni še z druge strani.

V uvodnih stavkih zanima Ajleca razlog, zaradi katerega sem se odločil za naslov *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem (I—III, 1958—1960)*. Ne zaradi tega, kar mi pripisuje (ib., 184), ampak zato, ker sem s takó formuliranim naslovom imel na voljo ne utesnjen, kot misli cit. pisec, ampak nasprotno, širok okvir. V njem sem mogel zajeti oboje, snovanje tujega in domačega elementa na slovenskih tleh in še vse drugo, kar obsega cit. delo. Zakaj sem se v knjigi *Stoletja slovenske glasbe (1964)* odločil za tak naslov, pa sem povedal v predgovoru, kar je omenjeno tudi v cit. prispevku (ib., 185). Iz primerjave obeh navedenih del je mogoče brez kompliciranja spoznati, odkod razlike v naslovih, in ni treba iskati odgovora z razlago, ki je ta vira ne upravičujeta.

V nadaljevanju se Ajlec ukvarja z vprašanjem stilne periodizacije, kakršno sem rabil v cit. *Zgodovini* in je gotovo zelo važno. Zlasti ga moti izraz »gotika«. Zanj pravi, da ga med standardnimi deli, kar jih pozna,

¹ Ajlec R., Dragotin Cvetko: *Zgodovina slovenske glasbe in nekatera vprašanja slovenskega glasbenega zgodovinoslovja*, *Sodobnost* XVIII, 2, 1970, 184—197.

² *History of Music*, New York 1959. Na str. 24 je rečeno: »The music of the 12th and 13th centuries (the Middle Ages or the Gothic period) is referred to as the *ars antiqua*.«

³ Westrup J. A.—Harrison F. Ll., *The New College Encyclopedia of Music*, New York 1960. Na str. 285 je geslo Gothic Music, o katerem pravita cit. avtorja: »As used by modern historians it means music in northern Europe contemporary with gothic architecture — roughly the 13th, 14th and early 15th century.«

⁴ Ko ta avtor v svoji knjigi *The Enjoyment of Music* (New York 1963) govori o poznem srednjem veku, pravi, da pride razvoj, kakor se kaže v tem času, »to the fore during the gothic era (c. 1150—1450)«, gl. str. 270.

uporablja samo P. H. Lang (ib., op. 1). Lahko mu navedem še nekaj drugih avtorjev, ki v svojih, kar dovolj »standardnih« delih, tudi rabijo ta izraz. Med njimi so npr. H. M. Miller,² Westrup in Harrison,³ J. Machlis⁴ in H. Chr. Wolff.⁵ Raba izraza »gotika« v današnjih glasbenozgodovinskih delih torej ni tako redka, kot to domneva Ajlec. Za zdaj še ni znamenj, da bi ga nemški in ameriški pisci v zadnjem času spet opuščali (prim. ib., 185), vsaj ne na splošno. Zanj se očitno odločajo zaradi koncepta, za katerega so se izrekli. To velja tudi za »stereotipno« rabo stilnih izrazov (ib., 188), ki jo razen navedenih uporabljajo npr. D. Moore⁶ in B. Szabolcsi⁷ in še mnogi drugi avtorji, tako tudi D. J. Grout, G. Reese in M. F. Bukofzer. Vsekakor pa velja pritrditi sicer znanemu mnenju, da pojmujejo različni glasbeni zgodovinarji izraze za posamezna stilna obdobja različno,⁸ seveda le z določenimi variantami in ne v smislu nekakih diametralnih nasprotij.

Kako potemtakem stilno periodizirati razvoj slovenske glasbe? Reševanje tega občutljivega vprašanja je prvenstveno gotovo odvisno od naziranja, ki jih s te strani zastopajo posamezni avtorji. Sam sem se sprva opredelil za periodizacijo, kakor je bila omenjena. Pri tem seveda nisem imel težnje prikrivati zamudniško naravo slovenskega glasbenega razvoja, kar mi podtika Ajlec (ib., 187). K ustreznim sklepom me je vodilo gradivo, ki mi je bilo tedaj na razpolago. Da bi hotel pomikati stilna razdobja evropske glasbe sama v ustrezen poznejši čas, no, to pač ni bilo treba (prim. Ajlec, ib., 187). To so pred menoj storili že razni drugi pisci, kar je sicer omenil tudi Ajlec sam v op. 1 cit. prispevka, zato pač ne kaže ugotavljati »neskladnosti z običajno rabo stilnih oznak v glasbeni literaturi« (ib., 188). Kar se tiče »zamudništva«, sem tudi nekoliko drugačnega mnenja kot Ajlec. Iz gradiva sledi, da novi stilni tokovi v vse umetnostne veje na Slovensko niso prihajali v istem času in zato tudi ne z isto zamudo, kadar je ta bila. Rešitve tega vprašanja tako ni mogoče šablonsko posploševati. V glasbi je tu treba upoštevati ustvarjanje in reprodukcijo in časovne razlike v njenem javljanju. Zakaj, je razvidno iz dosedanjega gradiva za zgodovino slovenske glasbe. Ravno reprodukcija in predvsem ona je v preteklosti večkrat omogočala, da so nova stilna naziranja razmeroma kmalu našla pot v naše glasbeno življenje in delo. Ta fakt bi bilo treba v interpretaciji mojih tekstov prav razumeti.

Ajlec je v svojem cit. prispevku omenil določene spremembe, ki so s te strani nastale v mojih publikacijah *Stoletja slovenske glasbe* in *Histoire de la musique slovène* (1967). Sam sem povedal, da so te izvirale iz specifičnih in splošnih razvojnih razmer, ki jih je imela in jih ima še današnji dan slovenska glasba (prim. predgovor za *Stoletja*, 6). Torej sem že sam prišel

⁵ V svojem delu *Die Musik der alten Niederländer* (Leipzig 1956) začne Wolff novo poglavje na str. 20 z naslovom *Die Stilbegriffe der Gotik und der Renaissance*.

⁶ *A Guide to Musical Styles*, New York 1962.

⁷ *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest 1959.

⁸ Na str. 186 cit. sestavka omenja v op. 1 Ajlec, da se giblje časovno določevanje renesančnega obdobja vse tja do 18. st., za kar navaja kot vir Blumeja. Ta pravi v svoji razpravi o renesansi (*Musik in Geschichte und Gegenwart XI*, 1963) v stolpcu 224, da se renesansa »in der Hauptsache auf das 15. und 16. Jh. erstreckt«. V nadaljevanju govori Blume o raznih variantah v rabi tega pojma, ki da ga francoski in italijanski zgodovinarji postavljajo že v 13. in 14., drugi pa še v 17. in celo 18. stoletje. Iz stilizacije je razvidno, da Blume to le ugotavlja, ne pa da se s tem tudi strinja in ga zato ne kaže navajati v smislu, kakor je to storil Ajlec.

do spoznanja, da je treba graditi »iz posebnosti slovenskega duhovnega razvoja«, kot je dejal Ajlec (ib., 187) in so zato njegove sugestije te vrste zapoznele in odveč. Če sem za konec 19. in doseganja desetletja našega stoletja uporabil »shematično lestvico« (Ajlec, ib., 188) in v njej terminologijo kot pozna romantika, nova romantika, impresionizem in tako naprej, pa naj samo ugotovim, da v takem stilnem opredeljevanju ne vidim nič spotakljivega. Ujema se s tem, kar je s stilnega vidika gledano nastajalo ali nastaja v glasbi kjerkoli v svetu in tudi v slovenski glasbi. Nisem Ajlečevega mnenja, naj bi avtor zgodovinskega orisa, v danem primeru jaz, »kar določno navajal specifične stilne značilnosti« v delu posameznih skladateljev,⁹ »poznavavec pa bi si mogel po svojem stilnem pojmovanju sam odgovarjati na vprašanja o njihovi splošni stilni pripadnosti« (ib., 188). Tako in podobno pojmovanje se danes sicer pojavlja v nekaterih socioloških, filozofskih in umetnostnih razmišljanjih, vendar s tem še ni rečeno, da bi veljalo in bi ga morali sprejeti. Avtorju nekega dela odjemlje temeljno pravico do sklepnega formuliranja in jo daje »poznavavcu«. To me rahlo spominja na najnovejše eksperimentiranje v smislu nekakšne improvizacije, ko skladatelj samo nakazuje, izvajalci pa komponirajo oziroma socomponirajo. V umetnosti je verjetno bolj upravičeno kot v zgodovinski vedi. Če namerava omenjeno pojmovanje v zgodovinarstvu uporabiti Ajlec ali še kdo drug, ki se nad tem navdušuje, naj to mirno stori. Zase se bom ravnal po načinu, kakor ga sam razumem, vse dotlej, dokler se ne bom morda prepričal o boljših straneh kakšnega drugačnega naziranja. Vsekakor pa so novi prijemi lahko zanimivi tudi v glasbenem zgodovinarstvu. Izkušnje nato pokažejo, ali so utemeljeni in uporabni.

Vprašanje stilne periodizacije je nasploh problematično. Vemo, da ga različno obravnavajo. V tem ima prav Ajlec, imam prav jaz in z nama imajo prav še mnogi drugi, ki se ukvarjajo z zgodovino glasbe. Za ameriško in nemško muzikologijo je bilo v cit. prispevku in tu že dovolj povedano. Za italijansko je znano, da se največkrat ravna po stoletjih, v francoski se prijemi po tej strani silno razlikujejo, tako rekoč od avtorja do avtorja. Naj po pravici povem, da tudi mene večkrat moti stilno kategoriziranje. Vendar sem prepričan, da neke, takšne ali drugačne periodizacije ni mogoče obiti in potrebe po njej ne moremo negirati. Vsaj v glavnem je nujna za orientacijo v razvrščanju faktov in vsega, kar se snovno kaže v tem ali onem časovnem obdobju. Kateri so ali naj bi bili elementi, ki jo določajo, je bilo rečeno ali vsaj nakazano že prej.

O poskusu interpretiranja slovenske glasbene zgodovine prvenstveno s stališča svetovnega glasbenega zgodovinarja se moje pojmovanje spet razhaja s pojmovanjem pisca cit. prispevka. Svojčas sem zapisal, da si samo z vzporejanjem dosežkov slovenske glasbe z dosežki zahodnoevropske glasbe lahko »o njih ustvarimo pravilno in pravično sodbo. Seveda moramo upoštevati posebne pogoje, ki so soodločali ali soodločajo o razvoju njenih poti. To pa še ni razlog, da bi zanjo in za presojo njenih kvalitativnih jemali nekakšne lokalne kriterije, ki bi se ločili od kriterijev, kakršni veljajo v evropskem in svetovnem merilu. Takšne tendence so bile pri nas pogostne in so včasih še zdaj zaželeni. Vendar so kvarne, ker bi uresničene lahko

⁹ V op. 7 cit. prispevka omenjene skladatelje bom o priliki stilno podrobneje osvetlil v posebnem sestavku.

spremenile pravo podobo pretekle slovenske glasbe in bi utegnile zmanjšati težnjo današnjega slovenskega skladatelja za vedno višjimi umetniškimi kvalitetami« (gl. predgovor za Stoletja, 6). Takó mislim še danes, Ajlec pa meni točno obratno, namreč, da prej navedeni poskus interpretacije vodi »nujno do nasprotnega in — to je odločilno — zanjo krivičnega vrednotenja, saj vrže preostro luč na njeno provincialno, za svetovno dogajanje obrobno naravo, obenem pa prikrije pogledu njen pristni notranji pomen in prepreči pravilno presojo sorazmerno neprecenljive storitve naših glasbenikov in glasbenih institucij« (ib., 187). Temu, v sebi pravzaprav čisto protislovnemu pojmovanju, ne morem pritrditi. Ko ponavljam, da je prav, če vrednotimo našo glasbeno preteklost in sedanost takó, kot sem zapisal v svojem cit. predgovoru, hkrati menim, da je prav, če skušamo ugotoviti, kje smo bili in kje smo v svetovnem in domačem okviru. V iskanju in reševanju ustrezne problematike res nisem težil za tem, da bi zabrisoval razlike, ki ločijo slovensko glasbo od evropske, kakor mi je spet pripisal Ajlec (ib., 194). Brez kakega kompleksa sem hotel v mejah raziskovalčeve objektivnosti, ki je seveda relativna in upam, da si s te strani Ajlec ne lasti kaj več kot morda priznava meni, pokazati na to, kaj smo na Slovenskem oziroma Slovenci zares dosegli in v čem zaradi zaviralnih dejavnikov nismo uspeli. Je v tem kaj narobe? Nimam vtisa, da bi s tem prepričal »tujega raziskovalca prej o nasprotnem« in mu zastrl »pogled na pristni, neizpodbitni prispevek naše glasbe k svetovni kulturi« (Ajlec, ib., 194), pa če me navedeni pisec o tem in z menoj bralce Sodobnosti še tako prepričuje. Tudi zato ne, ker so mi znane domače in tuje sodbe o mojih tu cit. delih in predvsem o moji *Histoire* — ta je namreč tu v vprašanju —, iz katerih kaže, da le-ta, namreč *Histoire* kar koristno rabi namenu in tujega raziskovalca ne prepričuje »o nasprotnem«, pa tudi pogleda mu v ničemer ne zastira.

Seveda so kar precejšnje razlike med mojimi cit. deli, če jih kdo medsebojno primerja. Ne samo glede na stilno periodizacijo, tudi še v marsičem drugem. Vsako od navedenih del je temeljilo na gradivu, ki je bilo na voljo v trenutku njegovega nastajanja in je izhajalo iz raziskovanja na področju zgodovine slovenske glasbe, mojega lastnega in tistega drugih sodelavcev, saj se je na srečo v tej smeri pri nas zlasti v zadnjem desetletju precej zgodilo. Novo gradivo zahteva v koncipiranju vsake nove publikacije dopolnitve in v luči novih faktov večkrat tudi ustrezne korekture. Gotovo ni treba znova dokazovati stare resnice, da noben zgodovinski oris ni ne popoln ne dokončen, ne po gradivu in ne po interpretaciji. Vsak je le prispevek v procesu kontinuiranega raziskovanja in osvetljevanja določene tematike. Takó pojmem tudi svoja cit. dela z *Zgodovino* vred. Zanj sem v začetku njenega nastajanja (1958) zapisal, da je »šele osnova, izhodišče za nadaljnja prizadevanja na tem področju, za katerega bo potrebnih še mnogo delavcev« (gl. predgovor k cit. *Zgodovini* I) in poudaril, da je to »njen osrednji namen«. Na to spominjam, ne kot zagovor, za katerega ne čutim potrebe, ampak kot pojasnilo. Mislim torej, da so spremembe, ki so v mojem primeru nastajale od dela do dela, kar se le da naraven razvojni proces, ki mu je podvržen sleherni raziskovalec. Samega sebe sem izpopolnjeval, dopolnjeval, in če je bilo treba, tudi popravljaj. V obeh knjigah, ki sta sledili *Zgodovini*, tega nisem posebej utemeljeval. V teh dveh delih namreč nisem uporabil opomb, v tekst pa taka utemeljevanja obširneje

gotovo ne spadajo. Pač pa sem spremembe nasproti *Zgodovini* najavil v predgovoru za *Stoletja*, medtem ko tega za *Histoire* nisem storil, ker bi bilo tako opozorilo za tujega bralca zaradi manjše verjetnosti in možnosti primerjave slejkoprej odveč. Takó se mi očitki, ki so v tej smeri v cit. Ajlečevem prispevku, ne zdijo na mestu. Naj še povem, da bi, če bi danes koncipiral zgodovinski oris slovenske glasbe, le-tega v skladu z gradivom iz najnovejšega časa spet dopolnjeval in po potrebi korigiral to, kar je bilo napisano prej. Razen tega bi marsikaj morda drugače gledal kot nekoč. Tudi časovna razdalja ostrí pogled. Takó tudi po tej strani prihaja v zgodovinskega do nadaljnega preciziranja in sprememb v pojmovanju problemov in interpretacij faktov. To sem zase svojčas ugotovil že sam (prim. cit. *Stoletja*, 6) in to je pozitivno ovrednoteno celo v cit. Ajlečevem prispevku (ib., 188).

Poleg vprašanja stilne periodizacije je Ajleca v razmišljanju o nekaterih vprašanih slovenskega glasbenega zgodovinskega še posebno zanimala protestantika in v zvezi z njo stališče, ki sem ga zavzel do glasbenih storitev slovenskih protestantov.¹⁰ Na to moje stališče pa ni vplivala sodba F. Steleta o analognem pojavu, kakor trdi Ajlec (ib., 189), temveč gradivo, ki je gotovo najbolj zanesljiv temelj za presojanje. To je bilo med mojim dosedanjim raziskovanjem merilo za vrednotenje glasbenega dela slovenskih protestantov. O njem, namreč mojem razpravljanju v tej smeri, izčrpno poroča tudi avtor cit. prispevka (ib., 188—192). A tudi v tem svojem razmišljanju mi je spet pripisal nekaj, česar nisem nikjer trdil, to, da postavljam glasbo nemških protestantskih dežel že vnaprej proti italijanski kot nerenešano (ib., 190). Protestantskega korala in njegovih značilnosti, ki jih omenjam v tej zvezi, pač ni mogoče enačiti s celotno nemško protestantsko glasbo ustreznega časa. Zato je, kolikor se nanaša na to vprašanje, piščevo pojasnjevanje nepotrebno, aplikacija na moja izvajanja pa z njimi brez neposredne vzročne zveze.

Na str. 191 in 192 cit. prispevka omenja Ajlec, kot on pravi, globlje kriterije oziroma nekatere teze za vrednotenje glasbene storitve slovenskih protestantov. V tej zvezi je nakazal nekaj misli, ki bi jih seveda bilo treba dokazati. Med njimi npr. o ustvarjalnosti naroda, ki v svoji problematičnosti zahteva razmišljanje o tem, kako nastaja narodna oziroma ljudska pesem. Nadalje načena Ajlec vprašanje, kdaj je začela nastajati samonikla slovenska glasbena kultura. O tem sem v svojih tu cit. delih že sam pisal, kar deloma ugotavlja tudi Ajlec (prim. ib., 192). V reševanju tega vprašanja kaže kajpak upoštevati, da slovenske protestantske pesmarice (izdaja iz 1567 in nadaljnje izpopolnjene izdaje) kljub njeni pomembnosti in določeni naprednosti ni mogoče enačiti s tehtnimi glasbenimi ustvaritvami. Napev ali »viža« še ni kompozicija, pa naj bo umetniško še takó imenitno oblikovan oziroma oblikovana. Koliko je v slovenskih protestantskih pesmih — v tej smeri bo treba najprej definitivno ugotoviti, kateri so napevi, ki so plod slovenskega

¹⁰ Ajlec (ib., 191) pravi, da izzveneva sodba o protestantih v *Histoire*, knjigi, ki so jo prejeli udeleženci kongresa Mednarodne muzikološke družbe 1967, bistveno drugače kakor v mojem predavanju o južnoslovanski glasbi v zgodovini evropske glasbe (prim. Muzikološki zbornik IV, 10—11), priobčenem istemu forumu. V taki zasnovi, kakor je iztrgano cit. pasuse prinesel Ajlec, bi res utegnil nastati tak vtis. Izpustil je izdatne pasuse, zaradi česar lahko dobi njegovo navajanje zven, kot ga omenja. Medtem je imel poslušalec oziroma ima bralec ob celotnem tekstu drugačen, tak vtis, kot mora biti in ki ni identičen z izzvenevanjem v Ajlečevi interpretaciji.

avtorja — to, kar zanima Ajleca, namreč iskra pristinega, samoniklega umetniškega ustvarjanja, bo potrebno šele podrobno raziskati in potem na osnovi dobljenih dognanj narediti ustrezne sklepe.

»Precep, v katerega je zašlo naše umetnostno zgodovinopisje« (Ajlec, ib., 191), se mi še daleč ne zdi »razklenjen«. Če se pameti še takó »upira priznavati protestantom neprecenljive zasluge za slovstvo in prebujanje slovenske zavesti, obenem pa jih označevati za nazadnjake na področju likovne in glasbene umetnosti« (ib., 191), se to kljub temu še ne da spremeniti in se mora še naprej upirati pameti tistega, ki misli, da je to potrebno. Tudi se ne zdi, da bi to »hočeš nočeš kompromitiralo tudi vrednost« slovstvene storitve protestantov (prim. ib., 192). Gradiva ni mogoče spremeniti, dokler ni ob njem na voljo še kaj, kar bi govorilo v prid Ajlečevim željam. Belo ni črno in črno ni belo, razen če hoče kdo v nečem videti nekaj, kar ni. Tudi nisem prepričan, da »storitev protestantov na glasbenem področju po notranjem pomenu in razvojni vrednosti ne zaostaja za njihovo slovstveno storitvijo« (ib., 192). O »notranjem pomenu« govoriti je nekoliko megleno. Ni namreč jasno, kaj naj bi pod tem razumeli. Razvojni vpliv protestantske storitve na uspeh narodne glasbe v prerodni dobi, o katerem govori Ajlec (prim. ib., 192), pa je tudi kar dovolj problematičen. Tudi če bi bil, nikakor ni adekvaten z vplivom, ki ga je imela protestantska slovstvena setev na poznejši razvoj slovenske književnosti. Naprednost kakšnega gibanja nujno še ne zagotavlja enakega odziva v umetnosti nasploh oziroma v vsaki umetnostni veji. Zato je v preteklosti dovolj dokazov. Kolikor gre za glasbo, so ti dovolj otipljivi in izdatni tudi za novejši in najnovejši čas. Na tem mestu bi morda zadoščalo, če spomnim z ene strani na situacijo v sovjetski umetnosti, tudi glasbeni, z druge pa na pokoncilsko ureditev cerkvene glasbe, ki je vse prej kot razvojno in umetniško spodbudna ter napredna, čeravno menda koncilske reforme na splošno štejejo za napredne. Verjetno se ne motim, če trdim, da so omenjeno ureditev narekovali razlogi, ki nimajo z umetnostjo nobene zveze in so pogojeni po notranjih težavah Cerkve — te so v tem primeru znane in konkretne — in njenega prilagajanja današnjim družbenim razmeram v svetu.

Ob koncu naj se mimogrede dotaknem še nekaterih drobnih pripomb mojega kritika, ki jim ta posveča kar pretirani prostor. Za presojanje nekega dela kot celote se mi ne zdijo bistvene,¹¹ a je zaradi njihove povzdignjenosti v cit. prispevku morda prav, če k njim, ne k vsem, saj bi potem tudi jaz pretiraval, ampak k tej ali oni še sam nekaj povem.

Avtor mi skuša v cit. prispevku naprtiti kar največ obtežilnega. O »izzvenevanju«, »nadihu« in podobnih izrazih niti ne govorim, prepogosto se ponavljajo in vodijo k enoličnosti, ki jo sicer v stiliziranju očita meni (ib., 194). Tudi se ne nameravam ustavljati ob drobnih »pomotah« oziroma »površnostih« (ib., 193). Zanje seveda mislim, da je bolje, če jih ni. Hkrati pa vem, da jih je pod lupo mogoče najti tako rekoč za vsakogar. To seveda naj ne »izzveni« kot zagovarjanje, ampak kot ugotovitev. Gotovo pa take drobnosti ne spreminjajo osrednjega bistva kakšnega dela v nobenih očeh, tudi ne v strokovnjakovih, morda le v očeh tistega, ki mu prvenstveno ne

¹¹ Tudi to je vplivalo, da se nisem hotel oglasiti na poročilo istega pisca o moji monografiji *Jacobus Gallus Carniolus* (Sodobnost XIV, 1966, št. 4), še bolj pa je bil odločen za moj tedanji molk ton, v katerem je bilo to napisano.

gre za to bistvo, ampak za iskanje malenkosti, te pa napihnjene naredi za mnogo važnejše, kot so in to zaslužijo. Ravno tako ne mislim na očitke glede tiskovnih napak, ki jim čisto tudi Ajlec niti v prispevku, v katerem jih očita meni, ni mogel uiti. Zakaj ne, ve vsak avtor, ki kaj publicira. Prav takó se ne bi spuščal v pripombe o logičnosti, nedoslednosti in podobno, o tem bi bilo kaj reči tudi na Ajlečev račun, če bi mi to bilo v veselje. Vendar mi ni. Zato naj se omejim le na dve stvari, za kateri menim v tej zvezi, da ju skoraj moram vsaj na kratko komentirati.

V op. 12 (ib., 194) govori Ajlec o delu Roberta Bernarda.¹² Ko v zvezi z njim omenja R. Savina, stilizira svoja izvajanja tako, kakor bi bil jaz kriv, da je ta skladatelj tu kot edini izmed jugoslovanskih glasbenih ustvarjalcev predstavljen s sliko. Bernarda ne poznam in on mene še manj, saj Ajlec še sam pravi, da me ta francoski avtor navaja v »popolni časovni nerazvedenosti med srbskim skladateljem Kosto Manojlovičem in hrvatskim Franom Lhotko« (ib., 194). Glede na to naj bi bil po vsej verjetnosti že mrtev. Kaže torej, da na Bernardovo odločitev v izbiri slikovnega gradiva nisem mogel vplivati, vsaj neposredno ne. Odkod je ta pisec črpal gradivo za zgodovino glasbe v jugoslovanskem merilu, kolikor ga je uporabil v svoji *Histoire*, ne vem. Najbrž se za Savinovo sliko ni odločil zaradi obsežnosti, s katero sem kjerkoli že prikazal tega skladatelja, saj je verjetno imel na voljo še obsežnejše prispevke o nekaterih drugih skladateljih, ki jih je tudi navedel v svojem delu. Vsekakor nisem edini, ki lahko navzven informira o glasbi naših narodov. Sicer me pa Savinova podoba v Bernardovi *Histoire* nič ne moti. Kljub temu bi drugače svetoval, če bi ta pisec vprašal mene, koga izmed naših skladateljev naj uvrsti v slikovno gradivo za svoj obsežni oris zgodovine glasbe. Ob cit. tekstu v zvezi s Savinom naj še izrazim domnevo, da Ajlec ne pozna ali vsaj dovolj ne pozna opusa tega komponista, saj sicer ne bi aludirjal na primerjavo z literaturo tako, kakor je storil, razen če bi mislil na generalsko linijo. To pa seveda ni. Bliže naj se seznanj z nekaterimi izvrstnimi Savinovimi samospevi in tudi z operami, pa bo do njegove storitve pravičnejši.

Ko Ajlec govori o prevodu moje *Histoire*, ki sicer ni goli prevod knjige *Stoletja slovenske glasbe*, kar potrjuje tudi sam, ko pravi, da je le-ta bila okrajšana in nekoliko predelana (prim. ib., 185) — ta »nekoliko« je kar precejšen, poleg tega pa je treba upoštevati, da predelava in njena predloga v nobenem primeru nista eno in isto —, je poln očitkov. Po njegovih stilizacijah naj bi pravzaprav jaz zakrivil težave, ki naj bi jih imela po njegovem prevajalka »gotovo že spričo tega, da je izvirnik prepojen z duhom nemške muzikološke tradicije in njene stilnoklasifikacijske metode«, o kateri sicer prej v istem prispevku v zvezi s tem vprašanjem cit. *Histoire* drugače govori, »tako tuje romanskemu glasbenemu zgodovinopisju« (ib., 195). Česa vsega še ne bom zagrešil! In kako je potem sploh še priporočljivo prevajanje glasbenozgodovinskih del nemških avtorjev v francoščino? V vprašanje prevoda in njegovih terminoloških ter stilizacijskih fines se ne bom spuščal. Za to nisem ekspert. Toliko pa vem in si dovolim povedati, da ima vsak avtor oziroma prevajalec svoj slog in ima vsak jezik številne sinonime. Iz konteksta iztrgani lahko posamezni izrazi izgubijo svojo logično zvezo in s tem pravo funkcijo. To more veljati tudi za pripombe k primerom, ki

¹² Bernard R., *Histoire de la musique*, III, 1963.

so navedeni v op. 13 in 14 cit. prispevka (ib., 194, 195). Prevod V. Šturmove je pred natiskom pregledal v Parizu glasbeno šolan in seveda v francoski strokovni glasbeni terminologiji verziran glasbenik. Kar je imel priponb, so bile upoštevane, ni pa se spotaknil ob ničemer, kar tako avtoritativno navaja Ajlec. Očitno je vse in prav razumel. Tako se ne zdi, da bi bil prevod »glasbenostrokovno nesprejemljiv, na več mestih pa sploh nerazumljiv« (ib., 194), razen če ga kdo hoče tako interpretirati, kar je seveda tudi mogoče. Iz ustnih in pisanih virov vem, da so še razni drugi strokovnjaki, ki govorijo in tudi mislijo francosko, tekst moje *Histoire* prav razumeli in sprejeli: Kaže, da to velja tudi za M. Carnerja,¹³ ki je zapisal, da je francoski prevod »first-rate«,¹⁴ pa ravno tako za interpretacijo cit. *Histoire* v obsežnem prispevku, v katerem prikazuje A. D. McCredie nove perspektive v evropski glasbeni historiografiji.¹⁵

KLASIČNA AVANTGARDA IN AVANTGARDNA KLASIKA

Borut Trekman



*Nekateri delajo zavestno to,
kar počno drugi podzavestno.*

Alfred Jarry

Ze samo bežen poskus analizirati kontinuiteto svetovne kulturne zgodovine nam priča o tem, da se nenehna menjava in minljivost vrednot nista nemara še nikdar kazali v tako zelo določni in nazorni podobi, kakor se nam kažeta v našem čudno zapletenem in po miselnih in estetskih tokovih tako zelo spremešanem stoletju; še nikdar ni bil čas, ki mora preminiti odtlej, da se kakšen nov umetnostni nazor uveljavi, pa dotlej, da zatone v pozabi, tako zelo kratek, kakor lahko to dandanes registramo in dojemamo s svojo zavestjo skoraj ko na tekočem traku. Ta precéj splošna, pavšalna ugotovitev se dotika skoraj vseh umetnostnih območij, hkrati pa zaposluje celo vrsto strokovnjakov, ki bi radi s pretresom in uporabo vseh mogočih gledišč razrešili to nenavadno, za današnji čas tako zelo značilno pojavno obliko našega dožemanja in sprejemanja umetnosti. Vendar imajo vsi odgovori na ta vprašanja nekakšno relativno veljavo, vsi nam razkrivajo samo eno od razsežnosti tega pojava,

¹³ Za podatke gl. *Encyclopédie de la musique* I, 1958, 492 (ed. Fasquelle); *Who's who in music*, 36, ed. 1962, London.

¹⁴ *Music & Letters*, zv. 49, št. 4, 1968, 385. — Tu recenzira M. Carner, ki ga poznam le po njegovem delu, moji *Histoire*. Zanj sodi, da je »comprehensive and lucid« (ib., 384).

¹⁵ McCredie A. D., *New Perspectives in European Music Historiography — A bibliographical Survey of Current Research in Medieval and Renaissance Slavic and Byzantine Sources*, *Miscellanea musicologica* — *Adelaide Studies in Musicology*, vol. 4, 1969, 116 ss.